DOI:10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.2017.01.001

编者按：2015 年 10 月 7 日，著名音乐学家郭乃安先生不幸逝世。郭先生生前曾任中国艺术研究院音乐研究所副所长、中国艺术研究院研究生部音乐系主任等职，是《中国音乐学》主要创刊人之一，长年担任本刊主编和名誉主编，为刊物发展做出了重要贡献。为表达对郭乃安先生的崇敬和缅怀之情，中国艺术研究院音乐研究所于郭先生逝世一周年之际，举办了“郭乃安先生追思会暨学术思想研讨会”。今特邀与会的音乐研究所王宁一研究员撰文，回忆郭乃安先生的生平业绩，并重刊郭先生早年重要文论之一《音乐学，请把目光投向人》，希望音乐研究所老一辈学者开创的一批重要治学理念，在未来音乐学术发展中获得新的继承与阐扬。

□郭乃安

音乐学，请把目光投向人

这论题，不是想构建什么体系或阐明什么原理，而是有感于音乐学研究中的某些现实。

音乐，作为一种人文现象，创造它的是人，享有它的也是人。音乐的意义、价值皆取决于人。因此，音乐学的研究，总离不开人的因素。

音乐学，作为音乐知识的总汇，既包括纵的历史的（亦即所谓“历时性的”）研究，也包括横的理论的和系统的（亦即所谓“共时性的”）研究。但无论是历史的或理论的研究，实际都存在两种不同角度。一种是重在音乐本身的研究，例为音乐声学、律学、音乐形态学以及其他一些通常被划归“音乐理论”的学科等；另一种则重在音乐与其外部诸条件的联系的研究，例如音乐地理学，音乐社会学、音乐民族学（或“音乐人类学”）、音乐美学、音乐心理学等，许多边缘学科都可属于此类。

音乐作为一种客观的存在，当然可以而且需要从各种不同的角度对它进行独立的研究。没有这些研究就极大地限制了我们对于音乐的理解。但是，如果排除人的作用和影响而作孤立的研究，就不能充分地揭示音乐的本质。因为音乐既是为人而创造的，也是为人所创造的，它的每一个细胞里无不渗透着人的因子。

音乐具有它自身独立的品格，但它又不能脱离它所赖以生存的整个生态环境。关于音乐与其外部诸条件之联系的研究，对于音乐本质的理解无疑具有十分重要的意义。然而，所有外部条件对于音乐的影响力，都是通过人来实现的。

在音乐本身与其外部诸条件的交互关系中有一个中心的接触点，那就是人。

人是音乐的出发点和归宿。因此我说：音乐学，请把目光投向人。

把目光投向人，不仅意味着在音乐学的研究中关注人的音乐行为的动机、目的和方式等，还意味着在各种音乐事实中去发现人的内涵，或者说人的投影。因为，人的音乐行为，不仅表现为有意识的活动，也可以表现为潜意识的或者无意识的活动。

作者简介：郭乃安（1920～2015），男，中国艺术研究院音乐研究所研究员。

音乐，作为一种文化现象，它有许多东西已是人们长期历史积淀的结果，作为一种行为的模式，在某些活动中参与者并不真正懂得（意识到）他们的行为的动机、目的和意义。而随着时间的推移，已再不能直接追溯到最初的动因。这样，我们就不得不从现有的音乐事实中去探寻它所具有的人的内涵。

就对于音乐本身的研究来说，音乐声学看来算得是最客观的一种学问。它研究音乐所用声音的各种物理现象，其中的确包含了许多基本的、客观的、不以人的意志为转移的原理。但音乐声学的研究，依然会时时遇见人的作用和影响的问题。首先，人的耳朵所能听见的声音频率是有一定范围的（即所谓“听阈”),超出这个范围的“声音”,对于音乐（也就是对于“音乐声学”)来说就没有意义。这就是说，音乐声学从开始就存在一条由“人”划定的界限。

顾震夷在他的《论不纯正音程的存在及其原理》[①]一文中用一个例子来反驳毕达哥拉斯的“音程两音振比数字越小越和，越大越不协和”原理，他说：“让我们奏一个$\frac{440}{秒}$（440Hz）的 a^1，再用一把小提琴和它对音，当琴音达到 439Hz 时，两音振比为$\frac{439}{440}$，接照毕氏原理，这个极大的数字应产生高度的不协和，而把琴弦再拧高一点，也达到 440Hz，使两音振比为最小的$\frac{1}{1}$时，就会像刀切一样突然最协和！但是这一切并未发生，$\frac{439}{440}$的和音已相当协和……。”事实上，两个振动数相差只有$\frac{1}{440}$的音，在人的耳朵里即使不是不可能也是极难将它们区别开来的，等于同音，因而它们是“相当协和”的。这是不是可以说音乐声学的研究也往往不能排除人的因素。

音程的协和与不协和不单纯取决于它的物理量，还和它所处的“语境”和给予人的感受相联系。最熟知的例子便是大三度音程和减四度音程的比较。这两个音程，在十二平均律的范围内，它们的物理量是绝对同一的，但在具体场合，大三度是协和音程，减四度却是不协和音程，因为它们所处的“语境”不同，也即在音阶调式体系中的地位不同，给予人的实际感受也不同。就是说，单纯的物理量不能给这种现象以完满的解释，必须和人联系起来，才能理解它的本质。

和音乐声学极为接近的，便是在我国有着特殊发展的律学，特别是近十年来，律学在我国更是一种很热门的学问，不少音乐理论家都花了不少精力去钻研它。再加上测试手段的不断得到改善等，许多研究成果正在使某些实际存在的律学问题逐步得到澄清。没有律学的研究，只靠人的感觉去判断音律问题，是无论如何也得不到正确的结论的。但是律学的研究仍然离不开人的因素。因为归根结底，任何律制的产生虽都有它物理的自然依据，但总是出于人的发现与选择，它们都必然地要被打上人的印记。

口弦这种乐器看来是最合乎自然的一种乐器了，但它的绝妙的功能不能不算是人类的一大发明。尽管任何一片口弦的音都逃不出泛音列的范围，但各地区的口弦却因他们从泛音列中所选取的谐音的不同而显露出不同的特色，这种不同正是人的文化的、审美的选择的结果。进一步由单片口弦发展为多片口弦，便因多片口弦基音的关系及选用谐音的不同，竟使多片口弦与单片口弦在律制上出现了明显的差异。[②]这种现象之被认识，恐怕不是单纯依靠测音手段所能解决，而更有赖于对多片口弦的制作与调音过程及其在音乐实践中的审美功能等的实际了解，也就是多种人的因素的了解，才能更好地理解它的本质。

箫笛之类的管乐器皆有一定的指孔，这些指孔的数量、形状、位置等，无疑都对乐器的音律产生重大的影响，但如果以为只要精确的测量出有关指孔等的数据便能全面掌握乐器的音律，而无需考虑人在具体演奏实践中的主观因素，那就大错特错了。例如，传统的六孔竹笛，它的六个指孔基本上是等距离的，因此有人便认为它是七平均律的。其实，即使没有指法变化之类因素，这种笛吹出来的音也不见得是七平均音阶。更何况在实际演奏中还存在着诸如用“叉口”和不用“叉口”以及开半孔等指法的变化和不同的“口风”等，这些都是以使一个孔位上的音发生相差半音的变化或作出某些音律的调整。最明显的例子便是笛上的第六孔，按小工调说，用“叉口”指法吹为清角（fa)，不用“叉口”

① 载《中国音乐学》1989 年第 4 期。

② 可参阅曾遂今《凉山彝族口弦的律学研究》一文，载《中国音乐学》1986 年第 2 期。

指法吹为变徵（♯fa），一至五孔全闭则为徵（sol）。这说明，简单地以指孔的位置来判定管乐器的音律是不怎么可靠的，还需要结合具体演奏的实际，仔细了解吹奏时的指法及口风等多方面的情况，才能有比较准确的了解。不然的话，当日本音乐家北原篁山告诉我他可以在他的那只5个指孔的尺八上吹出12个半音，并为我作表演时，我将为之瞠目。

在管乐器中，时常会遇见吹奏技术相当困难和指法结构颇为复杂的情况，此时我们也许会想，人们为什么不去迁就一些比较不太困难的吹法和较为简单的指法？原来这种舍易求难的选择正是出于对于音律的选择。不是人们的音律观念完全受乐器支配，而是人们要使乐器服从音律观念的要求。这就是说，在考察乐器音律时也不能不注意到人的因素。

在民族音乐研究中，乐种的形态描述常占有重要地位，从音阶、调式、旋律、节奏、曲式直至唱奏的方法等都成为这种描述中不可或缺的项目。这些描述旨在揭示这种音乐的形态特征及其特有的规律。但是在某些我们所见到的这种形态描述的文字中却很难获得一个明确的概念或一个真实反映实际的印象。如说某种音乐常用五声音阶或加某音的六声音阶，多用某调式，其余某某调式用得较多，某某调式用得较少，旋律或平直或起伏跌宕，其中间有五度、六度等跳进，单乐段结构……等等，所说的全是事实，但即使把它们综合在一起也很难形成一个完整的印象。关键的问题就在于对这些形态的描述都还没能接触到它们的本质特征。我以为本质的东西便是这些形态所包容的人的内涵，即它们和人的音乐感受、音乐观念和音乐思维方式等的有机的联系。

相同的调式音阶在不同的地区、不同的乐种乃至不同的曲目中有时会表现出很不相同的风貌。同样是徵调式，在西北地区的氏歌中，其骨干音或为sol、do、re、sol，或为sol、la、do、re、sol者为数不少，其中由sol—do，la—re，re—sol等所构成四度音程多被强调，造成一种特有的高亢风格，和南方常见的徵调式那种蜿蜒级进的柔美风格显然有别。这说明，一种调式尽管在不同地方有相同音阶系列，但在实际运用中往往因骨干音与其结构关系（有人用“音关系”一词来概括）的不同而形成不同的音调体系。这种音调体系正是人们不同的音乐感受的一种模式化的表现。只有深入到这样的层次上去观察实际存在的调式音乐，才能获得比较合乎实际的了解。

对于其他有关音乐形态的描述与研究也有与此相同的情形。例如，在山西河曲的山曲中经常可以遇见七度、八度、九度的跳进，稍加留意便可发现，这些音程跳进的地方往往是将原可以在同一音区里继续流动的旋律突然作高低八度的音区转换，有点像京胡上的翻高八度那样。很显然，这样的八度跳进和泗州戏（拉魂腔）句尾的翻高八度虽然在真假声互用上有相同之处，但在音乐的思维方式上却有各不相同的特点。

又如，对于多声部民歌的描述，我就见过这样的稿件，它详细地介绍了这种民歌都用了哪些音程，各类音程所占有比重，也指出最后由二度到同度结束的特有手法。后来我仔细分析了谱例，原来这是一种两声部平行的民歌，只因为在五声音阶中那两个小三度音程都算是级进，所以在两个平行的曲调中其和声音程就不会完全相同。不加注意会忽略了这种多声部民歌的音乐思维方式的特点。事实上，在多声部民歌中，不仅存在如上所说的在五声音阶范围内是完全平行的结构，还存在应答模仿式的、固定低音式的等多种多声结构，也就是不同的音乐思维方式。

对于乐曲结构的分析，可以用乐曲《老八板》为例。一般在分析这首乐曲时常常忽视了节奏在这首乐曲中特有的曲式结构功能。而这首乐曲的特色正在于它通过南方锣鼓曲特有的三、五、七节奏的不同组合而呈现出独特的形式感。它们的开始两句都是以头尾两个“五”（三拍）中间夹一个“三”（二拍）构成的（共八拍），接下去一句则是由两个“七”（四拍）构成（共八拍），再下去两句旋律的走向与开始两句不同，但节奏却与开始两句相同。这样，它们之间便构成前后相互对称的结构，具有相当强的形式美感。乐曲的其他部分也是按照同样道理来安排的。作这样的理解，我想是合乎乐曲实际的，也是更加符合创作者的初意的。我所说的各种音乐表现形态的人的内涵就包含了这样的内容。自然，像这种曲式结构原则在传统音乐中并不是大量存在，不能都去套用。但我们的目标总是在追寻不同曲式中人们的思维方式，以期对它们有一个更深入的了解。

以上所述各种音乐表现形态都不是各自独立存在的，只有具体的作品才是它们真实的存在方式，

而在具体作品中，它们不是彼此分割而是互相依赖、互相制约地存在的。在这种场合，更加见出人的主观意图所起的作用。因此，在不同层次上对各种相关的音乐形态作总体的考察看来更加显得重要。不过，这种总体的考察也仍然需要有分别考察的基础。如果分别考察能与总体考察有机地结合起来，将能更深入和全面地揭示作为一科，有生命的活体的意蕴。

和前述各种重在音乐本身的研究不同，在研究音乐与其外部诸条件的联系时，一般地说较多地脱离不开人的因素，特别是像音乐心理学以及和它极为接近的音乐治疗学之类的学科，人的因素已是它们研究的主要对象。但是也不能断言所有对于音乐与其外部诸条件的研究都必定会自然地关注人的因素。

各种自然条件——主要是地理条件——都对音乐的生存和发展发生影响，有时候这种影响会使我们觉得音乐就是们生存的环境的真实写照。听蒙古长调那悠长的颤音，你会自然想起“风吹草低见牛羊”的美景；听河曲山曲那直上直下突兀跳进的曲调，你也会想起黄土高原上矗立的削壁般的地貌；再听西藏山歌那步步升高然后降落的旋律，同样会想起西藏高原上那些直插云端的奇峰景观。诸如此类的例子是很多的。然而即使在这种情况下，所有地理环境对音乐的影响仍然离不开作为音乐的创造者与享有者的人们主观积极的精神活动，诸如联想、创造等。

大自然不只是作为一种背景在音乐中投下它的影子，而是在更加广泛而深刻的范围内影响着人的长成。各种音乐所表现出的地域特性，不过是在不同地理环境中长期形成的人们的性格与风貌的一种表现，或者是一个有机的组成部分。正是辽阔的大草原哺育了我国北方长期过着逐水草而居的游牧生活，他们特殊的生产方式与生活方式，形成了他们特有性格与风貌，诸如热情、粗犷、豪放等。这些性格特征又在他们的音乐中被鲜明地表现出来。把他们的音乐拿来和我国南方长期从事水稻农作的人民的质朴、温柔的音乐相比，其间的风格差异实为两地人民的性格差异的真实写照。这就是说，大自然、地理环境对音乐的影响，总是经由人的精神活动而显现的。只有首先了解大自然对人的影响，才能理解自然环境对音乐的影响。

传统音乐中有相当大一部分和特定的民俗、礼仪与宗教相联系。这类音乐和特定的仪节结合在一起，经过长期的发展，已凝结着丰富的文化内涵。通过对全部音乐礼仪活动的深入观察与分析，当会对它有较透彻的了解。这中间，对于活动参与者的心态的关注具有不可忽视的意义。前些时候我在北京听了一次山西恒山道乐团的演出，在听乐的过程中，我一方面很关心他们演奏时的指法规律等有关技术问题，同时我也很仔细地观察他们一特别是主奏乐器演奏者的心态表现。我发现他们在演奏时似乎陷入了一种完全陶醉的状态，他们既是演奏者，同时又是他们所演奏的音乐的第一个欣赏者，他们从这音乐中享受到极大的精神上的满足。他们或许也自觉或不自觉地相信他们的音乐的接受者会和他们一样享受到这种满足。可以看出，在这种宗教音乐活动中，自娱、娱人与娱神被统一在一起了。这使我想起了中国古代有关宗教音乐的一些情形。我国历史上最早具有广泛影响的宗教便是巫，它在商代最为盛行，巫的显著特点便是以歌舞娱神，也就是以音乐取悦于神灵。后来的楚国也是巫风盛行，屈原在他的《招魂》诗中依楚国信巫的习俗，极言人间音乐歌舞之美妙，以招致飞魂归来。也表现出人们观念中音乐所具有的娱神功能。到佛教传人中国之后，在宗教活动中，除咏诵唱赞之外，还有规模不等的音乐演奏。在佛教教义看来，“若人作乐供养三宝，所得功德无量无边，不可思议。”音乐和鲜花一样，是对佛的最好供养品。所以诸多佛教的壁画与石窟造像中常有“诸天空中弦歌供养”以及“散花”等形象出现。所谓“供养”，自也含有娱神的性质。把这些历史现象和我们今天接触的现实联系起来思考，可以看出它们有一致的地方，就是中国的传统宗教音乐往往以娱神（同时也就娱人）作为其主要功能。这和我们通常所接触到的西方基督教音乐有明显的不同。基督教音乐主要表现为对上帝的歌颂或者感恩这样一些内容，它是人们宗教感情的直接抒发，并在这种抒发中获得心灵上的慰藉，对于人和神灵来说都不是从音乐中获得享受的满足。这种情况，我们在深人体验实际音乐中人们的精神状态时会有更深切的体会。

从历史唯物主义的观点来说，音乐作为一种社会意识形态，它的存在和发展的终极原因都不能脱离开社会物质生产的经济现实，同时又强烈地受着

政治、法律以及宗教、道德等上层建筑、意识形态的影响。因此，在我们的音乐学著作中，为了阐明这种观点，常常用一定的篇幅来叙述那些音乐所由产生的历史背景材料。但是某些这类有关时代背景的描述却往往给人一种感觉，即背景归背景，音乐归音乐，彼此间挂不上钩，看不出它们的必然联系。我以为，原因就在于作这种考察时忽略了它们之间重要的中间环节，即人的积极作用。任何音乐现象无非是处在特定历史条件下的人们的精神生活的一种表现形式。我们需要了解历史背景，是因为它总是这样或那样地影响着人们的思想、情绪、意志和愿望，因而也就影响着人们的音乐活动。如果不去关心处在特定历史条件下人们的精神生活的诸多方面，当然就难得给那时代的音乐现象以准确的解释。

谈到人，自然不能回避人的阶级性问题。在阶级社会中，人总是从属于一定的阶级的（这不只是指他的出身，更重要的是他们在现实的阶级斗争中所取的立场）。然而，阶级并非抽象的概念，而是生动的现实。在相同的阶级中仍有着各种各样的人。阮籍和嵇康同属于地主阶级，在政治上同样是司马氏的反对派，同为“竹林七贤”之一，同样爱好音乐并以诗文著名。但他们在思想、性格和作风上却又彼此不同。鲁迅说：“嵇、阮二人的脾气都很大；阮籍老年时改得很好，秘康就始终都是极坏的。……后来阮籍竟做到‘口不臧否人物’的地步，嵇康却全不改变。结果阮得终其天年，而嵇康丧于司马氏之手……。”[①]这种性格上的不同往往和他们的音乐实践或某些音乐史实相关联。嵇康之喜爱那激昂慷慨的《广陵散》，正是他刚强不屈的性格在音乐行为中的一种表现。后世之所以把琴曲《酒狂》归属在阮籍名下（因无当时史料可资印证，故如是说），也因他有“由是不与世事，以酣饮为常”的特殊生活态度所致。由此可见，多方面地深入探寻人的精神世界的底蕴，会有助于加深对他们的音乐的认识。这样做并不造成对人的阶级性的否定，恰恰相反，这会使阶级性以更加充实、更加生动的面貌显现出来。

以上这些，都不过是一些感想，信手写来，颇不成体统。无非是想借以引起一些讨论而已。

希望得到指教。

（本文原载《中国音乐学》1991 年第 2 期）

①《鲁迅全集》（第 3 卷），人民文学出版社，1956 年，第 388 页。